

UN EXPERIMENTO NACIONALISTA PARA FORJAR EL TEATRO MEXICANO: EL TEATRO DE AHORA DE JUAN BUSTILLO ORO Y MAURICIO MAGDALENO

■ GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA*

Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad.
Rodolfo Usigli, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano"

Hace setenta y dos años que se llevó a cabo el primer experimento de teatro mexicano para tratar de presentar en una temporada teatral un balance histórico de aquello que podíamos hoy calificar del México post-revolucionario. El Teatro de Ahora de 1932 fue la labor de dos jóvenes mexicanos, Juan Bustillo Oro (México, D. F., 2 de junio de 1904-México, D. F., 10 de abril de 1989) y Mauricio Magdaleno (Tabasco, Zacatecas, 13 de mayo de 1906; México, D. F., 30 de junio de 1986). Este año estamos festejando el centenario del nacimiento de Juan Bustillo y en el año 2006, el de Magdaleno. Este artículo intenta ser un homenaje al centenario del natalicio de Bustillo Oro.

Antes de hablar del Teatro de Ahora, quisiera mencionar algunos antecedentes de la búsqueda de lo mexicano en nuestro teatro. Al terminar el periodo bélico de la Revolución mexi-

* Universidad de Guadalajara.

cana en 1917 e iniciar el país una etapa de cierta tranquilidad, el teatro se encaminó por rumbos diferentes de los que llevaba en el cambio de siglo. Antes de la contienda hubo varios intentos de buscar lo mexicano con obras costumbristas, como *Guadalupe* (1903) de Marcelino Dávalos, y con piezas premonitorias de la Revolución mexicana, como *La venganza de la gleba* (1905) de Federico Gamboa, y *La sirena roja* (1908) de Marcelino Dávalos. Después de la gesta revolucionaria, el teatro recreó en la escena la lucha fratricida, como en *Aguilas y estrellas* (1916), también de Dávalos. La tendencia nacionalista se acentuó, no sólo en el teatro popular de las “carpas,” en donde se presentaban pequeños sainetes y “sketches” eslabonados con bailables frívolos y folkloristas, sino principalmente en los escenarios con obras que hacían eco de búsquedas más conscientes de la mexicanidad. Así, el teatro se unió a la exaltación de lo mexicano, como también se celebraba en las letras, las artes plásticas y la música. El género lírico gozaba de gran público, con piezas como *Chin-chun-chan* de Rafael Medina y José Elizondo (1904), mexicanizando la zarzuela; mientras que en la parodia política descollaba el poeta José Juan Tablada, con *Madero-Chantecler* (1910), sobre la figura del presidente revolucionario.

En el teatro también se reflejó la inquietud de la identidad nacional acorde con el nuevo periodo histórico que se iniciaba. Rafael M. Saavedra fundó el Teatro Regional Mexicano en 1921, año del centenario de la Independencia mexicana, y con su iniciativa se construyó un teatro al aire libre en la zona arqueológica de San Juan Teotihuacan, en un lugar donde la tradición azteca localizaba el nacimiento de los dioses y no lejos de donde Hernán Cortés tuvo una de sus más significativas batallas (Otumba).

En agosto de 1923, aparece otro intento de eslabonar el teatro con lo mexicano: el Teatro Sintético, con la colaboración de Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez. Usigli describe al Teatro Sintético con las siguientes palabras: “Este

espectáculo, clasificable dentro del género estilista, utiliza motivos mexicanos en cuya representación se busca la armonía entre los movimientos y frases de los actores y la música y los decorados" (*México en el teatro* 129). Este intento estrenó "El cántaro roto", *La cruz*, *La chinita* y *Un casorio*, todas de Rafael M. Saavedra, con decorados de Carlos González y música de Francisco Domínguez. Estas sencillas piezas son iniciadoras del teatro costumbrista de temática mexicana que llegaría a formar una corriente en el teatro mexicano.

Estas dos experiencias del teatro nacionalista dieron fruto en una actividad de mayor importancia: Teatro Mexicano del Murciélago, organizado por Luis Quintanilla en 1924. Este grupo culmina los incipientes intentos de recuperar el rito, la danza y la música popular de raigambre prehispánica, con un teatro folklórico lejano de la tradición del sainete español que, desde Lope de Rueda hasta Ramón de la Cruz, imperaba en el teatro peninsular. Se experimentó escénicamente con la presentación de tipos, maneras de hablar y temas mexicanos, pretendiendo acercarse al ideal estético del inalcanzable y desaparecido teatro protomexicano. No olvidemos que el murciélago era considerado divino entre los pueblos prehispánicos, especialmente entre los mixteco-zapotecas de Oaxaca. El nombre del grupo se prestó a confusión al interpretarse con relación a la opereta homónima de Johann Strauss, y por su técnica novedosa que desconcertó a los críticos. Varios escritores contribuyeron con obras para este intento: *Ventana en la calle* (1924), pieza dramática del poeta José Gorostiza (1901-1973), además de obras de Manuel Horta ("Juana") y Fernando Ramírez de Aguilar (*La tona*). En una entrevista de prensa, Luis Quintanilla trató de definir el Teatro Mexicano del Murciélago y el origen de la idea, la cual partió de la experiencia de presenciar el espectáculo de un teatro ruso: "Un día en Nueva York conocí el teatro ruso de "La Chauve Souris" y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente

nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como obsesión”.¹

Una diferente apreciación del Teatro Mexicano del Murciélagó es apuntada en un artículo periodístico (1925) de José Gorostiza, quien niega que este experimento pertenezca al reino del teatro, a pesar de ser este poeta uno de sus colaboradores: “Nos basta saber que no es teatro. En una mínima porción del diálogo, caben apenas las emociones elementales —miedo, muerte, peligro— que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte, y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto” (“Glosas” 31). Esta consideración es pionera de la actual polarización del discurso teatral entre texto y escenificación.

En la historia del teatro mexicano, José Gorostiza es una figura ignorada, a pesar de que tuvo un papel importante en la organización del Teatro de Orientación y del Ciclo Post-Romántico, y que escribió para el teatro. Su única pieza publicada, *Ventana a la calle*, presenta una escena callejera observada desde una ventana, es un experimento mexicano del teatro sintético de Marinetti. José Gorostiza tenía la capacidad y el conocimiento para haber llegado a ser un dramaturgo de primera importancia, mas la presencia de su hermano Celestino en el mundo del teatro y su propia vocación de poeta se lo deben de haber impedido. Antes de su muerte, José Gorostiza pidió que todos sus apuntes y manuscritos inconclusos fueran destruidos; su voluntad iba a ser llevada a cabo por su viuda, cuando uno de sus hijos, José, hijo, por fortuna logró rescatarlos en secreto. Su obra poética que permanecía inédita ha sido recientemente editada, no así sus apuntes dramáticos que aún esperan la imprenta.

¹ El Caballero Puck, “Entrevista a Luis Quintanilla”, *Universal*, 5 junio de 1924, p. 33.

Resultaban imposibles los sueños de resucitar al teatro protomexicano o los deseos de subir a la escena lo mexicano transubstanciado en teatro. El experimento más asertivo del teatro mexicanista —anterior al estreno de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli— es el Teatro de Ahora. Sus fundadores fueron Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, dos jóvenes llenos de inquietud política y de creatividad. Los estudiosos del teatro mexicano han minimizado su importancia, quizá basados en la corta duración de sus labores teatrales y en el cambio vocacional que alejó a estos dramaturgos del mundo del teatro. En este estudio de la década formadora del teatro mexicano, el Teatro de Ahora merece una consideración más detenida y detallada. Usigli escribió con palabras esperanzadoras sobre el Teatro de Ahora, en el mismo año de la temporada: “Todavía no hay una revolución técnica en este movimiento, pero es porque aún no hay un dominio total de los pies clásicos del teatro. Más adelante ¿por qué no?”²

Bustillo Oro dejó un testimonio de su infancia en sus interesantes memorias. Había nacido en un ambiente familiar que lo predisponía a la escena. Su padre era administrador del Teatro Colón, en la ciudad de México, un importante espacio teatral de la época: “La diversión casi única de mi familia, en la comodidad de la entrada gratuita, era la asistencia constante a ese lugar que yo tenía por maravilloso. Debo de haberlo traído en la sangre, porque desde la primera vez que vi levantarse el telón, se hicieron de mí los duendes que lo levantaron. Ahí mismo y en el acto, empezó mi educación como autor y director”.³ En adición al tiempo pasado en este “palacio de la fantasía” —como él lo llama en su biografía— jugaba largos ratos a los títeres, como también lo hicieron en su infancia Rodolfo Usigli y los hermanos

² Juan Bustillo Oro, *México de mi infancia*, México: Colección Metropolitana, 1975, p. 134.

³ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México: Cineteca Nacional, 1984, p. 13.

Gorostiza. Desgraciadamente el Teatro Colón fue convertido en cine en 1924, pero los quince años de continua convivencia con el mundo del teatro sembraron en aquel niño el gusto por el espectáculo, a pesar de que sus estudios posteriores lo encaminaron a la abogacía y, al final de la década de los veinte, a la aventura política frustrada del vasconcelismo. En esos avatares de la vida política universitaria, Bustillo Oro conoció a Mauricio Magdaleno, también abogado, al que describe como “otro pájaro de la derrota y ave nocturna de las cuevas escénicas” (*Vida* 82). Juntos decidieron olvidarse de la política e iniciar una aventura teatral: “Apartarnos radicalmente del teatro en uso e intentar uno de sentido social, antiburgués, revolucionario. Lo titulamos Teatro de Ahora. Un maestro anticonformista, don Narciso Bassols, nos apadrinó desde la Secretaría de Educación, nos cedió el caduco Teatro Hidalgo de las calles de Regina” (*Vida* 82).

La única temporada del Teatro de Ahora comenzó el 12 de febrero de 1932. Se presentaron cuatro obras: *Emiliano Zapata y Pánuco* 137 de Magdaleno; *Tiburón*, una trasposición de *Volpone* (Jonson), elaborada por Bustillo Oro siguiendo la escenificada en el Théâtre de l’Atelier de París,⁴ en 1928 y *Los que vuelven* de Bustillo Oro que se estrenó el último día de la temporada (12 de marzo). Las crónicas teatrales de la época califican al título del Teatro de Ahora de “pomposo” y le niegan a este magnífico esfuerzo todo posible éxito: “Nueva tentativa para crearle ambiente a los autores locales, fracasando más que por nada por el espíritu de egolatría que la engendró”.⁵ Otro cronista tiene un comentario más aprobatorio: “Es una real aportación que ha sido sentida y percibida *por todos*, y el hecho que más patentemente lo demuestra es su discusión inicial, no importa que luego la tácita consigna del silencio haya hecho el vacío

⁴ Según observación de Madeleine Cucuel, “Les recherches theatrales au Mexique 1923-1947”, en *Les cahiers du CRIAR*, Université de Rouen 127, 1987, p. 52.

⁵ Roberto Núñez y Domínguez, “Nuevo ciclo del Teatro de Ahora”, en *Revista de revistas*, 10 de abril de 1932, p. 21.

final en su entorno" (Mota 9). Bustillo Oro apuntaría en sus memorias una impresión similar: "Apenas tuvimos espectadores. Recientes los estragos y sufrimientos de nuestra revolución, la gente parecía resistirse a renovarlos en un espectáculo que forzosamente tenía que remover aquellas amarguras. Nos sentimos heridos directamente por nuestra patria, y pensamos en emigrar a parajes menos hostiles".⁶ El pobre impacto que tuvo el Teatro de Ahora en el público no hizo pensar a sus organizadores en la inutilidad del intento, sino que con renovados bríos parecieron querer continuar a pesar de las circunstancias.

Los organizadores del Teatro de Ahora pensaban organizar una segunda temporada, según lo informa un artículo del 10 de abril de 1932, en el que se incluye la definición del nuevo teatro propuesto: "Un teatro sustancialmente nuestro." Se anunciaban "Éxito" y "Vivir," sin diferenciar quién de los dos era el autor, así como *Justicia, S.A.* y *Masas, S.A.*, ambas de Bustillo Oro; por desgracia, de las dos primeras obras no existe referencia posterior. Además se incluían dos obras de otros autores: "Cuentas viejas del pueblo de Dios", de Jorge Ferretis (1905-1962),⁷ y "Barro nativo", de Hernán Robleto (1892-1969). A pesar de que este artículo periodístico prometía una segunda temporada del Teatro de Ahora, sus organizadores no lograron llevarla a cabo.

Los dos dramaturgos invitados al Teatro de Ahora no eran desconocidos en el mundo de la literatura. El mexicano Jorge Ferretis escribió novela y cuento de tema mexicanista, y fue director del Departamento de Cinematografía. Su obra narrativa ha sido estudiada por Luis Leal y Fernando Alegría: *Tierra caliente* (1935), publicada en España, *El sol quema* (1937), *Cuando engorda Don Quijote* y *San Automóvil* (1938); y las colecciones de cuentos *Hombres de tempestad* (1940), *El Coronel que*

⁶ Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 82.

⁷ Para un comentario sobre la narrativa de Jorge Ferretis, véase Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1971, p. 92; también Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1974, pp. 163-164.

asesinó un palomo (1952) y *Libertad obligatoria* (1967), esta última publicada con un prólogo de Mauricio Magdaleno. Por su parte, el nicaragüense Hernán Robleto, quien vivió muchos años en México y allí murió en 1969, fue autor de una abundante obra narrativa, incluyendo sus novelas *Los estrangulados*, sobre los avances norteamericanos en su país y *Sangre en el trópico*, editada en Madrid por Cenit (1930), editorial que también publicó las obras de Bustillo Oro y Magdaleno. Su teatro cuenta con los siguientes títulos que fueron pioneros en su nación: *La rosa del paraíso* (1920), *El vendaval* (1925), *La señorita que arrojó el antifaz* (1928), editada en México y *Tres dramas*, que incluye *La cruz de ceniza*, *La niña Soledad* y *Muñecos de barro*, posiblemente la pieza mencionada. En su país, este dramaturgo llevó a cabo los primeros pasos en la creación de un teatro nicaragüense. Es una pena que la circunstancia que rodeó este magnífico esfuerzo no permitió la continuidad, porque podría haberse convertido en la primera colaboración teatral latinoamericana; no en balde Magdaleno fue el único dramaturgo representado en América del Sur (Argentina) en el periodo cubierto por este estudio.

Desilusionados o no, Bustillo Oro y Magdaleno embarcaron en Veracruz rumbo a España el 10 de julio de 1932 (*Vida* 83). Irónicamente se había estrenado el 1 de julio su adaptación a teatro de revista de *El periquillo sarniento*, en la que “los bisoños libretistas... triunfaron ruidosamente”, apreciación que aparece en la misma crónica que los acusaba de egolatría.⁸ La estancia en España de los dos jóvenes dramaturgos se prolongó hasta abril de 1933. Tuvieron oportunidad de convivir con algunas de las personalidades del mundo intelectual, conversaron con Unamuno, Valle Inclán y Lorca. Se hicieron asiduos al café de La Granja el Henar, en donde intimaron con el novelista Ramón J. Sender. En el saloncito del Teatro Español conocieron a Margarita Xirgu y a Enrique Boirás, así como a Alejandro Casona y a Paulino Masip. Cipriano Rivas Cherif, por entonces director

⁸ Núñez y Domínguez, “Nuevo ciclo”, p. 21.

del Teatro Español, aceptó montarles una obra a cada uno, pero complicaciones con la puesta de *El estupendo cornudo* de Crommelynck lo impidieron. Sender les ayudó a publicar, de nuevo paralelamente, sendos volúmenes de teatro en la editorial Cenit; de Mauricio Magdaleno incluyeron *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, y de Bustillo Oro, *Los que vuelven*, *Masas*, *S.A.* y *Justicia*, *S.A.*; ambos libros llevan dedicatorias a Bassols y a Sender (Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* 83-86). El regreso de los viajeros a México marcó un cambio de derroteros lejano del teatro, Magdaleno escribiendo narrativa y guionismo, y Bustillo Oro dedicándose a la dirección cinematográfica. La explicación de este repentino cambio puede encontrarse en un comentario de Magdaleno con motivo del estreno de *Pánuco 137* en Buenos Aires en 1937, con la dirección de Edmundo Barthelemy: “[Porque México] no ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias”.⁹

Un análisis actual de las obras de Bustillo Oro presenta una de las mejores dramaturgias en los años treinta a nivel iberoamericano. La más conocida hoy de sus piezas es *San Miguel de las Espinas*, sobre el problema agrario y la reivindicación de la tierra. Su autor la llama *trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana*; sus cuarenta personajes nominales, además de grupos de rurales, campesinos y soldados, y de dos coros de mujeres y de hombres, no llegan a constituirse en protagonistas, cediendo ese lugar a la tierra mexicana. La pieza es vigorosa y bien dialogada, muy cercana al arte pictórico revolucionario y a las imágenes cinematográficas sobre la Revolución mexicana de las décadas siguientes. Es la única de sus piezas que ha alcanzado el estreno y tres ediciones.

La primera obra teatral de temática chicana es *Los que vuelven*. La perfección de su estructura dramática y el grado de humanización de sus personajes es el más logrado de Bustillo

⁹ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro. Experimentos en México*, México, Letras de México, 1940, p. 78.

Oro. La trama narra la desmembración de una familia paupérrima mexicana que había emigrado a Estados Unidos para huir de la revolución y del hambre, pero que es deportada con violencia por la gran depresión económica norteamericana. José María Toro (Chema) y su esposa María intentan escapar de la ley migratoria y huyen más al norte en busca de un hijo mutilado por un accidente fabril y de una hija casada con un obrero norteamericano de origen irlandés. Este delata a la pareja a la oficina de Migración y los viejos son deportados con violencia; en el trayecto muere la madre. En el tercer tiempo, José María, casi loco, comparte su infortunio con un grupo de repatriados a la orilla del desierto mexicano:

HOMBRE EN

EL SUELO: Yo dejé una mujer... Y todas las noches me hago figuraciones de si todavía estará allí. Cuando la dejé para jalarle con los braceros, pensé que en unos cuantos meses mandaba yo por ella o volvía con harta plata... Se fueron dos años... y ni mandé ni volví. Ni supe más de ella. A lo mejor está ya entre gusanos y en lo obscuro. (*Fuma tristemente.*)

HOMBRE DE

LA GUITARRA: Algo me da en el corazón que lo que es a mi madre sí la encuentro. Cuando me bendijo para que saliera, le juré que volvería a verla morir, a lo menos.

CRESCENCIO: (*Encogiéndose de hombros.*) Yo, hombre, tanto que salí que no recuerdo si dejé a alguien... Todavía la revolufia estaba en lo más macizo cuando crucé la frontera después de que me habían querido fusilar dos veces. ¡Me aburrí de los diablazos! Ya ven, entonces eran los buenos tiempos de los yanquis. Y nunca hice nada. No más dejé el sudor y el trabajo... No saqué nada.

CHEMA: (*Interrumpiendo su constante fumar, sin volver la cabeza ni los ojos hacia el grupo.*) No niegues a tu tierra la humedad de tu sangre, los huesos de tus hijos, el sudor de tu frente. (*Todos se vuelven hacia él, sobrecogidos.*)¹⁰

¹⁰ J. Bustillo Oro, *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven, Masas y Justicia*, S. A., Madrid, Cénit, 1933, pp. 69-70.

José María es llevado hasta la frontera mexicana, allá descubre el cadáver de su hijo en una pira crematoria. Al fin de la pieza el viejo provoca a un guardia mexicano para que lo mate, mientras observa un grupo de repatriados. Chema creía tener una deuda con su patria, porque cuando más lo necesitaba él había huido a Estados Unidos, por eso quiere ser enterrado en su terruño, como todos los caídos en la revolución. Chema muere en paz, aunque su cuerpo nunca llega a reposar en tierra mexicana:

SOLDADO: (*Al oficial.*) Teniente... ¿Qué hacemos con el cuerpo?

OFICIAL: Pues llévenselo para el montón, ¡qué han de hacer!

SOLDADO: ¿Para quemarlo?

OFICIAL: ¡Claro! ¡Como a todos! (p. 84)

Esta pieza presenta un crudo realismo remarcado con tintes de aguafuerte, que genera un verismo escénico desconocido en el teatro mexicano anterior. Su lenguaje logra una gran efectividad dramática, con la atinada utilización de expresiones populares con visos líricos. A pesar de que la pieza posee algunos elementos melodramáticos que perjudican su contenido social, la inclusión del detallismo en la acción —se fuma marihuana— y la peculiaridad de los personajes —la falta de la mano derecha del hijo permite el reconocimiento de su cadáver— hace que la pieza se acerque más al teatro testimonial. Aunque nunca ha sido estrenada, *Masas* (1932) es la obra maestra de Bustillo Oro por ser pionera en la literatura latinoamericana en utilizar al dictador como personaje. Por su temática, esta pieza antecede a *En la luna* de Vicente Huidobro (1934) y a *Saverio el cruel* de Roberto Arlt (1936), así como la novela de Asturias *El señor Presidente* (1946); únicamente es precedida por *Tirano Banderas* (1926) de Valle Inclán. *Masas* presenta la vida política de un país latinoamericano durante la caída de una dictadura a causa de una revolución, la cual desemboca posteriormente en otra dictadura. Los personajes están excelentemente humanizados: Porfirio Neri es el idealista que después del triunfo revoluciona-

rio pasa a ser un político saboreador del poder; Máximo Forcada es el eterno idealista social que personifica la conciencia de la lucha popular y Luisa Neri, hermana del claudicante revolucionario y esposa del idealista sacrificado, es un personaje femenino que por su madurez psicológica y por su activa volición, resulta inusitado en el teatro latinoamericano de entonces.

Masas hace derroche de nuevas técnicas teatrales: utilización de la radio y el cinematógrafo, de altoparlantes y grabaciones, con entradas de actores por el foro, y muchas aplicaciones más del teatro de Erwin Piscator, cuyas ideas eran aún mundialmente consideradas de vanguardia. Coincidentemente, la misma editorial Cenit de Madrid había publicado en 1930 el *Teatro político* de este director alemán. Sin embargo, el aspecto más logrado de la dramaturgia bustillana es la capacidad volitiva de sus personajes, indudablemente de herencia ibseniana, característica dramática que no tuvo paralelo en México hasta la aparición de *El gesticulador*.

Justicia, S.A. trata la responsabilidad y la integridad de un juez. La pieza logra cierta efectividad escénica, gracias a que Bustillo era abogado. Entre los casos jurídicos mencionados sobresale el del aborto, por su novedad sobre el escenario. Esta pieza hace uso de recursos surrealistas, cuando el juez se ve a sí mismo en el acto de cometer el delito que juzga en otro; además se sirve de recursos expresionistas, los cuales hacen que el juez se observe a sí mismo mientras trabaja como obrero en la Compañía de Justicia Incorporada, símbolo del sistema jurídico, en una máquina que acuña monedas de oro y la cual es lubricada con sangre y carne humanas. Esta escena posee recursos nunca utilizados en el teatro mexicano, como muñecos y proyecciones. Por la técnica de reflejar el conflicto en el mundo onírico tiene ciertas concordancias con *Trescientos millones* (1932) de Roberto Arlt, y la máquina traga-hombres constituye un verdadero fetiche dramático que corporiza el conflicto en un objeto, recurso dramático que logra la efectividad escénica del altar de Baal de *La fiesta del hierro* (1940), también de Arlt.

Por su parte, el teatro de Mauricio Magdaleno experimenta en forma menor con las nuevas formas de llevar el conflicto dramático a la escena y, además, hace que éste sea demasiado explícito, hasta el punto que los personajes actantes —protagonista y antagonista— se acercan a una confrontación maniquea. La estructura dramática de sus piezas consiste en una trama de índole social y una subtrama de carácter amoroso no lejana del melodrama, mezcla que perjudica el impacto del tema social. Su selección temática es de gran oportunidad: los abusos de una compañía chiclera norteamericana en territorio chiapaneco son presentados en *Trópico*, pieza terminada en Madrid en 1932; del mismo año es *Pánuco 137*, pieza que trata sobre la explotación extranjera del petróleo mexicano. Ambas obras abusan de convertir el espacio dramático en el verdadero protagonista del drama, inversión bienvenida en la novela, pero que desdibuja el conflicto dramático, ya que éste nunca puede ser entre la naturaleza y el hombre, es decir, “extrateatral... porque todo lo que pase en escena tiene que ser obra del hombre”.¹¹ Su pieza *Emiliano Zapata* es pionera de un nuevo teatro histórico más cercano al realismo, en el que los personajes son simplemente hombres y no héroes.

Al regreso de los viandantes, Bustillo Oro inició su carrera de guionista con una adaptación cinematográfica del *Tiburón* volponiano y, en seguida, de *El compadre Mendoza*, utilizando un cuento que había escrito Magdaleno; mientras este último se iniciaba como novelista y trabajaba en un puesto burocrático. Nuevamente el teatro los persiguió con una última ironía, el grupo recientemente fundado de Los Trabajadores del Teatro llevó a la escena *Trópico* y *San Miguel de las Espinas*; esta última pieza fue oficialmente retirada de escena al encontrarle paralelismo con un asesinato reciente en la vida política mexicana. Además de las obras citadas, Magdaleno escribió “El santo Samán,” estrenada en 1935, “Ramiro Sandoval” (1936) y “Los

¹¹ Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, México, FCE, 1979, t. 3, p. 280.

vampiros", inéditas. Otros títulos de Bustillo Oro, inéditos y sin estreno, son "Charlot," "El gachupín," "La honradez es un estorbo," "El triángulo sin vértice," "Un perito en viudas," "La presa Bravo" y "Rifles." En 1934 la Comedia Mexicana escenificó "Una lección para maridos" en su séptima temporada (1936). Posteriormente en 1953, Bustillo Oro escribió *Mi hijo el mexicano*, publicada en 1966 y aún sin estreno. Para el teatro frívolo, ambos escribieron "El corrido de la revolución," "El pájaro carpintero" y "El periquillo samiento," por desgracia hoy perdidas; su estreno fue en 1932 con la compañía de Roberto Soto, en el Teatro Esperanza Iris, en el mismo año del Teatro de Ahora. Además, Bustillo Oro había colaborado en la revista ligera "Kaleidoscopio" (1930), con la coautoría de Tirso Vigil y Joaquín Castillejos, y la música de Eduardo Vigil, estrenada en el Teatro Colón en 1931.

En los años siguientes no hubo interés en la dramaturgia, en buena parte porque ambos lograron triunfar en sus nuevas profesiones: Magdaleno se convirtió en uno de los narradores más sobresalientes en el periodo anterior a Agustín Yáñez, especialmente con su novela indigenista *El resplandor* (1937); como guionista logró un alto nivel de excelencia, en filmes del Indio Fernández y de Luis Buñuel. Por su parte, Bustillo Oro dirigió cincuenta y ocho películas, y de setenta intervenciones cinematográficas entre dirección y argumentos para el cine; algunas han sido consideradas clásicas del cine mexicano, como *Aquí está el detalle* que consagró a Cantinflas; sobresalen sus adaptaciones cinematográficas de múltiples autores de la literatura universal: Marivaux, Pedro Antonio de Alarcón, Sardou, Galdós, Rómulo Gallegos, Arniches, Rubén Romero, Armando Mook y otros.

En el mismo mes y año del Teatro de Ahora, Rodolfo Usigli cierra su magistral ensayo crítico *México en el teatro* con estas palabras de tono profético: "Finalmente, el momento teatral de México no tardará mucho. Pertenece a la próxima generación sin duda. No es posible poner mayor trabajo ni mayor dolor en la

herencia que para ella se está preparando, y su expresión, caudalosa y rica, habrá de ser la expresión de este trabajo y de este dolor” (157). Pronto estaría el teatro mexicano fundado como un movimiento hegemónico nacionalista, y nunca más se hablaría del movimiento teatro mexicano como de un apéndice del teatro europeo. Si Rodolfo Usigli es el fundador del teatro mexicano, con *El gesticulador*, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, son también cofundadores con el Teatro de Ahora.